

## **SIGNOS DE SEDUÇÃO: A MULHER NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA<sup>1</sup>**

**Elane Cristina do Amaral<sup>2</sup>**

**Erica da Silva Lins<sup>3</sup>**

**Janielly Souza dos Santos<sup>4</sup>**

**Rômulo Leite Amorim<sup>5</sup>**

**José Flôr de Medeiros Júnior ( orientador )<sup>6</sup>**

Quando pensamos em Luiz Gonzaga, o que nos vem à mente em primeiro lugar é sua música, que vem cantar o Nordeste. Neste sentido, para entendermos essa musicalidade nordestina, a musicalidade de Gonzaga, torna-se necessário perceber a construção do Nordeste enquanto espaço social e afetivo. No âmbito da produção histórica do imaginário social relativo à Região Nordeste, Margareth Rago vem nos advertir que “até meados da década de 1910, o Nordeste não existia. Ninguém pensava em Nordeste, os nordestinos não eram percebidos.”<sup>6</sup>

Este espaço social nordestino não existiu desde sempre, ele foi construído no final da década de dez, sendo instituído a partir da oposição entre Norte e Sul e/ou Sudeste. Estas implicações do espaço nordestino não são impostas exteriormente ao indivíduo, ao nordestino, são interiorizadas a priori por eles próprios, como forma de depois assumir o pertencer ao Nordeste.

A construção da região Nordeste é, neste âmbito, discursiva, a própria idéia de regional é uma construção mental; na medida em que, a linguagem representa o real, ao mesmo tempo que o institui. Segundo Porter, “um grupo social pode preferir utilizar uma determinada linguagem, dialeto, vocabulário ou sotaque, para estabelecer diferenças culturais e hegemonia.”<sup>7</sup>

Luiz Gonzaga abre o caminho para se perceber o regional, em meio à construção do nacional, ressaltando o falar e o sotaque nordestino como forma de afirmação. Ele como migrante, preserva a linguagem mãe como forma de divulgar as manifestações culturais do lugar de origem. Contudo, é importante frisar que Luiz Gonzaga, como ser construído pelo meio, sofre adequação da sociedade que o rodeia, por isso ele não conseguirá demonstrar a cultura nordestina pura.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Simpósio Temático “História Cultural”, durante o XII Encontro Estadual de História da ANPUH-PB, realizado no Campus da Universidade Federal de Campina Grande, em Cajazeiras (PB), entre 23 e 28 de julho de 2006.

<sup>2</sup> Graduanda em História pela UEPB - Universidade Estadual da Paraíba. enale13@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Graduanda em História pela UEPB - Universidade Estadual da Paraíba. ericallins@hotmail.com

<sup>4</sup> Graduanda em História pela UEPB - Universidade Estadual da Paraíba. janiellysouza@yahoo.com.br

<sup>5</sup> Graduando em História pela UEPB - Universidade Estadual da Paraíba. amorimromulo@hotmail.com

<sup>6</sup> Professor do Departamento de História e Geografia da Universidade Estadual da Paraíba. juniorf@terra.com.br

<sup>6</sup> RAGO: 1996, 13.

<sup>7</sup> PORTER: 1993, 16.

Quando o futuro “Rei do Baião” chegou ao Rio de Janeiro, no final da década de trinta, está se desenvolvendo neste espaço um projeto de afirmação do nacional, onde a memória desta cidade é transformada e afirmada como a memória nacional. O imaginário coletivo é transmitido a partir dos mecanismos de exaltação da(s) cultura(s) da cidade-capital do Rio de Janeiro como representante do nacional, do Brasil.

A constante resignificação do tempo presente, e também a chegada a um novo meio social, impõe uma reelaboração do indivíduo; ao se deparar com novas representações culturais, este indivíduo se modifica, tendo que se adequar a preceitos até então estranhos, ou não tão explícitos em seu cotidiano, de maneira a conseguir sobreviver neste campo em ação.

Sobre a musicalidade inicial de Luiz Gonzaga no rio de Janeiro, Dreyfus nos atenta para o seguinte raciocínio: “As músicas que tocava quando pequeno como o pai há muito lhe tinha saído da mente. Nem eram coisas pra se tocar na cidade, no Sul. Ali, ele tocava o que aprendera com Domingos Ambrósio em Juiz de Fora: valsas, foxtrotes, tangos, choros.”<sup>8</sup>

E neste contexto que Luiz Gonzaga começa a sua carreira como músico, tendo que a princípio se adaptar ao clima cultural carioca.

Um clima desconhecido, até então, mostrado apenas através de outras pessoas. A realidade quando posta a sua frente estava permeada de estranhamento, já que Luiz Gonzaga nunca, anteriormente, tinha vivido os contextos sociais do Rio de Janeiro.

Com o andar da carruagem Luiz Gonzaga se inquieta em trazer a música nordestina para o sul, em fazer chegar ao Rio, e mais adiante se expandir à música das suas raízes. Ao avaliarmos esta dimensão, notamos que

“aos poucos, Gonzaga estava despojando seu repertório dos ritmos urbanos, assim como da música regional do Sul, e introduzindo no panorama musical brasileiro ritmos até então desconhecidos do grande público. Deixará definitivamente para trás calangos, valsas, modas, marchas, samba e rancheiras.”<sup>9</sup>

Ainda na década de quarenta, Luiz Gonzaga propõe uma musicalidade capaz de construir espaços culturais, reelaborando-os e retransmitindo para os indivíduos como forma de representação das identidades regionais em meio a um cenário que busca transmitir a face da nação brasileira. Neste sentido é que “ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o freqüentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo.”<sup>10</sup>

Ao cantar o Nordeste através de suas músicas, Luiz Gonzaga passou por uma etapa de apropriação do coletivo. Ele voltou ao passado, a linguagem e melodia de sua infância, para

---

<sup>8</sup> DREYFUS: 1996; 76.

<sup>9</sup> Idem, p. 134.

<sup>10</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2001, 155.

fazer surgir ou emergir a música produzida pelas camadas populares, redefinindo a produção artística e cultural de uma época.

Luiz Gonzaga como construtor de uma fala e de uma memória, vem projetar fatos vividos; utilizando-se da memória coletiva do Nordeste, do sertanejo, ele imprime para si e para o público uma dimensão individualizada, em certa medida, fruto da reelaboração do coletivo, sendo estabelecido como a representação deste coletivo. Neste âmbito, essa memória, utilizada nas construções das músicas, também se forma e transforma a partir das reações que o meio impõe a Gonzaga. A música como “universo de memórias”<sup>11</sup> trabalha com o vivido; por isso, sua magia encanta os indivíduos que bebe a sua sonoridade e sua linguagem.

Ao pensarmos a linguagem, que muitas vezes é negligenciada pelo historiador, devemos percebê-la como meio e recurso para a investigação histórica, neste sentido, tanto a linguagem resgatada por Luiz na infância, como a reelaboração desta, sendo forma de criação de uma nova, é a representação de uma identidade coletiva. É no contexto das relações entre estas linguagens e os mundos imaginados pelo “Rei do Baião”, que as músicas do mesmo estão inseridas.

Sendo Luiz Gonzaga um apreciador do gênero feminino, ele cantaria a mulher, fazendo-se revelar diversas faces que ela assume, principalmente, em meio ao cenário nordestino. A mulher como símbolo de sedução é uma destas faces que se mostra.

Ao produzir músicas onde se busca uma proximidade com a realidade do sertanejo, do meio nordestino, da identidade regional, Luiz Gonzaga suscita lembranças, emoções que estão em um espaço distante. Neste espaço de saudade, a mulher é elemento primordial, pois ela é fonte de emoções. A música necessita de emoções, a mulher tem estas emoções para dar; assim, ambas fizeram uma parceria que deu certo, na musicalidade de Gonzaga.

A música desenha espaços; estes, por sua vez, são associados a própria vivência singular do migrante, bem como da família deste, que permanece em um meio onde a natureza e o homem são solidários até no sofrimento. Em meio à luta pela sobrevivência, pode-se ainda encontrar momentos para festejar e alegrar-se. É neste contexto que

“A música de Gonzaga fala ritmicamente de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte, arrastando seu ouvido, sua cintura, seus quadris, arrastando seus pés. Nordeste da dor, que geme nas toadas, Nordeste da alegria que dança no forró, Nordeste sensual no esfregar-se dos corpos no xote. Músicas que agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes Nordestes.”<sup>12</sup>

Diferentes Nordestes, diferentes mulheres, que esbanjam sensualidade, produzindo sensações que mexem com o inconsciente, criando espaços imaginados de sonhos. Neste

---

<sup>11</sup> MONTENEGRO: 2001,

<sup>12</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2001, 160

ambiente sonhador se consegue fugir da dura realidade que é a luta do dia-a-dia. Realidade amarga tanto para os que ficam no sertão em meio ao cenário de seca, quanto para os que migram para o Sudeste, onde suas tradições se contrapõem a realidade urbana e sulista, onde o trabalho diário e a saudade da terra natal tornam a vida difícil a cada momento.

Na música “O cheiro da Carolina” de 1956, a qual tem como compositores Amorim Roxo e Zé Gonzaga se encontra exemplos de situações vividas pela mulher da época, que vem demonstrar a presença da sensualidade no seu dia-a-dia. As mulheres vêm encantar os homens e a sociedade como forma de resistir ao campo privado, no qual elas estão inseridas.

Mesmo sem ser de sua autoria, “ O cheiro da Carolina”, fez sucesso na voz de Luiz Gonzaga, “tanto que todo mundo estava convencido de que a música era dele.” <sup>13</sup>Esta música ainda deu muito pano para manga pois quem a fez foi João do Vale, que devido a necessidades financeiras vendeu a sua parceria a Amorim Roxo, de modo que está registrada como parceria entre Zé Gonzaga e Amorim Roxo.

O lar, ambiente privado, era considerado o destino natural da mulher; o casamento, a maternidade, era o lugar privilegiado onde a mulher deveria e poderia reinar. Porém, esta mesma mulher, relegada exclusivamente a este espaço, pode ir buscar outros horizontes, apesar das dificuldades impostas pelo meio. Podemos verificar esta idéia, neste trecho da música “ O cheiro da Carolina” :

“Carolina foi pro samba, Carolina  
Pra dançar o xenhenhém, Carolina  
Todo mundo caidinho, Carolina  
Pelo cheiro que ela tem, Carolina

Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
Pelo cheiro que ela tem, Carolina”

No samba<sup>14</sup>, lugar público onde o homem era o rei, a mulher conquistava certas liberdades, usando de artifícios de sedução ela propõe atitudes de rebeldia frente a um meio onde a família patriarcal enfatizava demasiadamente a submissão feminina. Quando o samba acolhe a mulher, sede espaço para a mesma, espaço este, público, que mesmo sendo regido pelas leis masculinas, dá a mulher uma liberdade capaz de fazê-la sair do campo privado, do lar, da família, da maternidade, e assumir sutilmente poderes relegados ao homem.

Neste sentido, o jogo da conquista, principalmente para os solteiros, é um destes poderes evocados pela mulher para assumir alguns comandos. Mesmo sendo condenada pela

<sup>13</sup> DREYFUS: 1996, 199

<sup>14</sup> termo samba é aqui empregado no sentido de baile, festa ou arrasta-pé.

sociedade, “a prática do flerte por parte das mulheres revelava uma iniciativa feminina na conquista do homem.”<sup>15</sup>

Sem negar a manutenção do poder masculino, a mulher utiliza-se de mecanismos sutis de poder, rompendo amarras propostas pelo discurso masculino. Ela pode, por exemplo conquistar o homem seduzi-lo, dando-lhe a ilusão de que está sendo conquistada.

A dança é elemento de atração, de sensualidade, nesta os indivíduos seduzem e são seduzidos. As mulheres a utilizam de maneira a atingir os objetivos, tecem teias de poderes que fazem com que os homens se dêem aos seus desejos. Podemos perceber estas circunstâncias em trechos da música “Karolina com K”, de Luiz Gonzaga:

“Anselmo, passa a sanfona pra cá e vai dançar com Karolina. Mas não vão pra longe não, hein? Fiquem dançando aqui em volta de mim.”

Anselmo achou foi bom. Aí eu caprichei.

“De vez em quando Anselmo passava por de mim, Karolina dava rabanada de vestido pra riba d’eu, cobria a sanfona... E eu sentia só aquele cheirinho de flor de amor... Maior felicidade.”

É interessante perceber, que apesar de algumas seqüências de movimentos corporais executadas durante a dança, possuir elementos eróticos, estes movimentos não são necessariamente vulgares, são produzidos com naturalidade, a partir da sonoridade da música e das sensações de alegria que invadem o viver, o ser mulher. Um momento que faz com que elas se sintam soltas, livres das obrigações e amarras do dia-a-dia.

A dança é inseparável da música, neste âmbito, é de relevante importância notar a construção da musicalidade de Luiz Gonzaga. A música de Luiz é direcionada ao migrante nordestino no Sul; contudo, ela não vai invadir somente este espaço, ela avança em outras direções, segue o roteiro em direção ao Nordeste. Esta musicalidade, além de atingir ao migrante no Sul e/ou Sudeste, alcança os indivíduos nordestinos, principalmente aqueles que permanecem e vivem a saudade da família que se foi, e que, muitas vezes não tem mais a chance de voltar.

O ritmo, os elementos culturais populares, principalmente rurais, vão significar o Nordeste, vão falar e cantar esta região, fazendo com que os indivíduos representantes deste espaço se identifiquem com a música e enquanto seres que são retratadas por esta. A música do “Rei do Baião” ritma o cotidiano dos indivíduos; assim “a voz a sanfona, o ritmo, o gênio de Gonzaga soavam através das ruas, enchiam o espaço, ritmavam o dia-a-dia dos nordestinos. À noite depois do jantar, depois do serviço, depois do deveres, reunidos no terraço, ao ritmo do balanço de rede, todos iam aprendendo as canções do ídolo.”<sup>16</sup>

Uma outra questão interessante para se propor a discussão de musicalidade, e neste momento, a do “Rei do Baião”, é analisar o questionamento que si faziam e ainda se faz sobre as músicas não pertencerem ou serem de sua autoria. Os próprios parceiros (letristas)

<sup>15</sup> BASSANEZI: 2004, 614.

<sup>16</sup> DREYFUS: 1996, 173.

de Luiz Gonzaga chegaram a refletir sobre esta indagação. Alguns como Zé Dantas, chegaram a sentir-se prejudicado, roubado por ele. Muitas vezes, no momento do conflito entre Luiz Gonzaga e seus parceiros a amizade era quebrada, mas depois de algum tempo, quando a ira era aplacada, a amizade voltava, geralmente, nunca como antes, mas voltava. Há uma enorme dificuldade, hoje em dia, de avaliar a exata participação de Luiz Gonzaga nas parcerias, pois apesar de talento não lhe faltar, o tempo era seu inimigo, envolvido no ritmo desenfreado das turnês, limitou-se a assumir o papel de criar as idéias, de dá conselhos, retocar, dá o esqueleto das músicas. Elas chegavam às mãos de Luiz Gonzaga nuas e caladas. A partir daí “era Gonzaga, então, quem iria vesti-la, enfeita-la, dar-lhe brilho, sensualidade, personalidade. E quando estava prontinha, ele então ficava namorando a música, brincando com a melodia, jogando cõa a letra, fazendo-a crescer, amadurecer... Gonzaga dava vida às músicas.”<sup>17</sup>

Não só o baião, que foi construído a partir do dedilhado da viola e da marcação rítmica dos cantores de desafio de versos, baião que também foi influenciado pelos ritmos urbanos e pelo samba que estava cantando e encantando a sociedade do Rio de Janeiro, mas o xote, o xaxado, a toada, entre outros sons, atraiu a sociedade da época, e ainda atrai hoje, Luiz fazia com que estas músicas, a sua sonoridade, produzissem uma nova educação musical, onde o seu principal divulgador foi o rádio.

O rádio, para o migrante nordestino e também para os que permaneciam no nordeste, principalmente as mulheres, era o veículo onde se instituía a voz de Luiz Gonzaga como símbolo de uma nova roupagem cultural. Assim, “o radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural.”<sup>18</sup>

Como a dança caminha de braços dados com a música, estas desempenham funções de encantamento. O dançar de acordo com a música, com o ritmo, é saber seduzir. Os homens no salão se encantam mais facilmente pelas mulheres que dominam a técnica e a paixão de se dançar. Na música “Karolina com k”, notar o dançar como jogo de sedução:

“ Quer dançar mais eu?

Só se for agora.”

Abufelei. E sai com essa mulher.

Joguei ela pra direita, ela veio; joguei ela pra esquerda, ela tava aí -- a mulher era adivinhona...

Chamei a mulher no vôo do carcará -- sabe como é o carcará, né? Ele voa na vertical, pára no ar e fica peneirando... Aí eu vim descendo com ela bem devargazinho nos meus braços. Quando ela triscou os pés no chão, deu uma gaitada: Hahaí, é hoje.”

Quando pensamos o corpo como uma situação social, sendo a sociedade produto de uma construção, geralmente, masculina, a mulher em grande medida é um produto masculino. Contudo, sutilmente ela desvia este padrão estabelecido pelo homem. No momento em que

<sup>17</sup> DREYFUS: 1996, 167.

<sup>18</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2001, 156.

desenvolve estratégias para transpor as barreiras propostas pelo discurso masculino, a mulher adquire porções de liberdade.

Para conquistar espaço, a mulher utiliza-se de técnicas de sedução, um delas é o cheiro que embriaga e fascina o homem, fazendo com que ele sinta aos desejos da mesma, esquecendo, muitas vezes, o seu discurso no qual a mulher deve ser submissa ao homem, e não pode ter nenhum, domínio sobre ele. Vejamos em “O cheiro da Carolina” uma destas técnicas:

“Gente que nunca dançou, Carolina  
Nesse dia quis dança, Carolina  
Só por causa do cheirinho, Carolina  
Todo mundo tava lá, Carolina

Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
Todo mundo tava lá, Carolina”

A mulher faz abrir brechas no universo masculino, de forma a quebrar preconceitos por ele instituído. Mesmo quando este discurso está exercendo a sua autoridade e poder, a mulher utiliza-se de uma rede de linguagem para reagir as propostas estabelecidas pela sociedade patriarcal.

O olfato é uma linguagem que apesar de não falada pela sonoridade da voz ou pela escrita, transmite sensações, desejos, e manda recados, que são traduzidos, criando reações. No trecho da música citada acima, essa linguagem olfativa e sua reação a mesma é retratada. Quando a música diz que mesmo o homem que nunca dançou, naquele dia quis dançar, é importante notar que ele quis dançar por causa da instituição do cheiro como linguagem, o cheiro de Carolina foi um convite à paixão através da música e da magia que a mulher exala ao seu redor.

Ao efetivar a conquista, a mulher rompe as amarras propostas pela sociedade. Sociedade esta, firmada na família-modelo, onde os homens tinham poder e autoridade máxima sobre as mulheres; como eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos, se sentiam com o direito de possuir este poder totalitário.

Vale ressaltar que estas amarras apesar de serem discursivamente masculinas, são introjectadas na mulher, interiorizadas no seu cotidiano, de forma que a dificuldade de se livrar delas é bem grande, principalmente para estas.

Ao quebrar as algemas colocadas por ela mesma, abrem-se à mulher novos mundos, os quais lhe dão uma nova visão sobre sua vida e sobre a sociedade que a rodeia. Neste sentido, é essencial perceber que apesar de algumas mulheres se livrarem das grades que a cercam, a maioria continua com elas, e por isso passam a criticar a liberdade assumida por aquelas que ultrapassaram mais uma barreira na sua vida; essa situação é mais

comum, principalmente, na sociedade nordestina, onde muitos preconceitos tendem a persistir com uma força extraordinária. Um destes preconceitos é quebrado em “Karolina com K” :

"Karolina, vamo acolá?

Ela respondeu:

Bora...

Chegamos na banca de sá Marica. Sá Marica, cervejinha! Ela botou uma, nós bebemos. Bote mais uma! Ela botou a outra, nós bebemos. Sá Marica, bote mais duas encangadas aí no fundo que nós vamos voltar mais tarde."

É colocado para a sociedade que os homens podem beber o quanto quiser que isso é “coisa de homem”; já a mulher é outra história; a condição feminina, dá a ela o sinal de fragilidade; por isso, beber não era um dos ensinamentos propostos para o universo feminino. Luiz Gonzaga vem retratar neste trecho, citado anteriormente, que, principalmente no nordeste, algumas mulheres burlam esta regra da sociedade e acompanha o homem nessa jornada em rumo a bebida.

Contudo, é de enorme importância perceber que a quebra dessa regra não era geral; nem todas as mulheres, ou melhor, quase todas, não têm o direito de assumir as situações que batem de frente com a sociedade, com os ideais postos por ela.

No período compreendido entre a década de quarenta e os anos dourados, a reputação para as mulheres era um tesouro, guardado com muita estima; assim, mesmo quando ela usava da sua sensualidade, ela devia ter todos os cuidados para que esta sedução não fosse entendida de maneira vulgar. As moças levianas eram aquelas com quem os rapazes namoravam, mas não casavam. As jovens que se comportavam dessa maneira poderiam ser muito admiradas, muito solicitadas, porém, na maioria das vezes, não casariam, pois o homem não desejava que a mãe de seus filhos fosse apontada como uma garota fácil.

A sociedade desta época possuía um código de moralidade, o qual todos se sentiam aptos a julgar os comportamentos das mulheres. As moças de família eram respeitadas e teriam chance de casar e construir um casamento bem estruturado; já as jovens que não estavam dentro dos padrões de uma boa moralidade eram relegadas a margem esquerda da sociedade. Neste sentido, “no próprio Código Civil estava prevista a possibilidade de anulação do casamento caso o recém-casado percebesse que a noiva não era virgem.”<sup>19</sup>

Neste contexto social, também é importante perceber que para toda regra há exceção; assim, havia moças levianas e/ou não virgens, poucas ( vale ressaltar ), que conseguiam ultrapassar as barreiras do moralismo e se casarem com todos os aparatos que tinham direito. Esta situação era bem mais comum na elite da sociedade, apesar da proposta

---

<sup>19</sup> BASSANEZI: 2004, 613

tradicional abraçada por ela. Portanto, valores tradicionais e modernos fundem-se ressignificando valores até então em vigor.

Durante a década de 60 e 70 há uma evolução e uma regressão nos conceitos propostos por esta sociedade, que está em constante mudança. Há uma contradição entre a sociedade tradicional e o desejo de transgressão da mocidade. Ao mesmo tempo em que os jovens rebelam-se, ainda que em alguns momentos não tão explicitamente, a sociedade brasileira se vê abalada pela censura e pelos ideais tradicionais dos governos militarizados. Nesse período, novas marcas produzem signos que representam a sedução da mulher frente ao contraste desta sociedade. No Sudeste e no Nordeste, a vaidade da mulher, e conseqüentemente, as mudanças em seu visual, vão chamar a atenção. A própria forma de como se penteia o cabelo, de como ele está sendo mostrado ao homem, é símbolo da sedução que a mulher se utiliza para encantar o sexo oposto. Os cabelos presos e armados com laquê sedem espaço aos cabelos grandes e soltos. Este momento de sedução através dos cabelos é retratado em “Karolina com K”:

“Mulher cangaceira... Conheci Karolina num forró que eu tava tocando. Quando avistei aquela mulherzona diferente no meio do salão, sem dançá com ninguém, só mangando dos matutos, eu pensei comigo: Aquilo deve ser um pedaço de mau caminho... mulher bonita, morena trigueira... Cabelo comprido, boa linha de lombo...”

Neste trecho, também podemos notar explicitamente a força de sedução do visual e do apresentar-se. O visual transmite sensualidade, a descrição da mulher que se deseja atingir, faz com que o jogo da conquista se aqueça. O apresentar-se séria, sem dar bola a ninguém aumenta mais o desejo do homem. Portanto, a mulher tem vários artifícios a sua disposição para ser símbolo de sedução.

Os indivíduos fazem uso da linguagem que lhes seja disponível no momento em que se necessita. Como a linguagem é carregada de significados, torna-se difícil entendê-la, mas é justamente neste sentido que ela é interessante. O secreto traz curiosidade, atrai, encanta. A mulher, neste campo, é astuta, ela utiliza-se de linguagens corporais para se movimentar em um meio restrito, atingindo, assim, os seus objetivos. Podemos notar esta astúcia da mulher em “O cheiro da Carolina”:

“Todo mundo tava lá, Carolina  
Eu quisera estar lá, Carolina  
P’ra dançá contigo um xote, Carolina  
E fungá no teu cangote, Carolina

Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
Hu, hum, hum, Carolina  
E fungá no teu cangote, Carolina”

Ao estar armada com o dançar, com o cheiro, a mulher propõe-se como rainha da sedução. Ainda mais, na medida em que ela ressignifica estes elementos, fundindo-os em um signo de sedução bem mais poderoso. O fungá no cangote, fundi o cheiro e a dança; no momento em que o dançar se desenvolve, o cheiro no cangote aflora o perfume da paixão. A sedução na música de Luiz Gonzaga trata de um lugar afetivo, que é fruto de uma produção histórica, esta como resultado de diferentes níveis de realidade.

Luiz Gonzaga como “porta-voz da música do Nordeste”<sup>20</sup> vem misturar a ingenuidade<sup>21</sup> sertaneja que ele carregava e a esperteza apreendida nas capitais. Esta mistura feita por Gonzaga forma um enredo, uma trama, capaz de promover “um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questão como a de identidade nacional.”<sup>22</sup>

A sedução é uma linguagem enigmática capaz de formar e exercer autoridade própria e poder. As mulheres como símbolo de sensualidade, impõem poderes sutis, pelos quais conquistam, reconquistam, elaboram, reelaboram espaços. Signos de sedução: a mulher transpõe através da musicalidade de Luiz Gonzaga, a ilha<sup>23</sup> a qual estava relegada e avança em direção ao continente<sup>24</sup>, ao viajar pelo universo composta pela ilhas, pelo continente e pelos oceanos a mulher encontra seu lugar ao sol.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino ( Nordeste – 1920/1940 )**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (orgs.). **Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do riacho da Brígida**. Fortaleza: Realce, 2002.

<sup>20</sup> DREYFUS: 1996, 209

<sup>21</sup> Aqui entendida, partindo do pressuposto que Luiz Gonzaga está impregnado das tradições e costumes do sertão

<sup>22</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR: 2001, 40.

<sup>23</sup> Referente a espaço privado.

<sup>24</sup> Referente a espaço público.

## MUSICOGRAFIA

**O cheiro da Carolina:** Amorim Roxo e Zé Gonzaga, 1956.

**Karolina com K:** Luiz Gonzaga, 1977.